

还戏于民、放水养鱼——传统戏曲在当代的危机状态与生存策略

李伟

《艺术学研究》学林出版社 2009 年 5 月出版

—

一、对当前戏曲危机的基本估计

中国传统戏曲建国以来其实一直“危机”不断，但似乎危机的内涵有所不同。

建国之初，是戏曲从业者自身的认同危机。新政权认为许多“旧”戏曲都程度不同地含有毒素，于是禁戏，要改革，要写“工农兵”和“十三年”，从而使得旧时代出身的戏曲从业人员带有强烈的原罪感和自卑感，戏曲舞台不是“剧本荒”就是“剧本满天飞”，总之没有多少可演的。戏曲班社院团化以后，从业人员挤在计划体制下吃大锅饭，收入不高且平均化，以前靠市场吃饭形成的竞争机制没有了，很多演员无戏可演，技艺普遍下降，艺术青春浪费惊人。那个时候戏曲观众倒是熙熙攘攘、络绎不绝，所以也没有感到危机，也没有人敢提“危机”，但事实上危机的祸根已经在那时埋下了。

文革十年，是中国历史上绝无仅有的“八亿人民八台戏”的时代，这“八台戏”“我花开尽百花煞”，不仅扼杀了众多剧种的生机，而且当政者还通过它控制着人民的思想和创作的自由，所以，表面上看是一片繁荣（有精致的演出了，有传唱的曲调了，舆论机器围绕着它转），实则是一片萧条（看来看去就那么几个戏、几幅面孔，受其迫害者、对其腹诽者甚众），尤其是它还使得整个社会万马齐喑、人民的精神生活极度贫瘠。这不仅是危机，而且是病入膏肓的深度危机。但那时还是没有人提戏曲的“危机”，因为那时似乎还有观众在，尽管是组织观看、不得不看，但演出毕竟不寂寞。况且那时根本就不可能有个人的声音。

到了 1980 年代，当观众慢慢地拥有了选择的自由时，便迅速地倒向日益丰富多彩的电影电视等新媒体艺术，戏曲从业人员蓦然发现了戏曲观众大幅缩

减、剧场白发多于黑发的危机。为了争取青年观众，许多戏剧工作者进行了努力，他们加快戏剧的节奏、开掘戏剧的思想内涵、融入新的表现手段、探索新的戏曲形式等，应该说不无成效，出现了一些新的文人戏曲，也形成了自己的经典（如《曹操与杨修》等）。它们在吸引青年观众走进剧场方面做出了一定的贡献，但也招来了一些老观众的诟病，认为这不再是他们心目中戏曲。应该说，在市场经济大潮的冲击下，戏曲从业人员的收入并不高、许多剧团的演出状况十分可怜，观众也并没有明显增多的迹象（相反，台上演的比台下看的还多的现象倒时有发生），戏曲危机并没有消除。这时的危机，是观众和从业人员减少的危机，是传统戏曲形式变异与自我认同的危机。

1990年代以来，随着信息时代和消费时代的到来，国家的经济建设取得明显成效，社会的物质财富有了大量增加，政府对戏曲事业的扶持力度加大，各种各样的文化节、艺术节逐渐增多，戏曲从业人员的生活也有了比较大的改善。另一方面，当政者的文化政策与文化心态趋于保守，主流意识形态对民族传统文化的倡导不遗余力，而对西方各种人文思潮的引进则多有保留。“国学热”与“传统文化热”逐渐升温，青年一代对“国粹”和民族文艺的认同感增强。尤其是2001年5月18日联合国教科文组织授予中国昆曲“人类口头与非物质文化遗产”之后，民众欣赏昆曲、京剧和各种地方戏似乎取代了以前对迪斯科、交响乐等的热衷而越来越成为一种时尚。加上国家组织各种各样的戏剧节、文化节你方唱罢我登场，令人眼花缭乱。在这样的背景下，至少在某些戏剧大省的中心城市里，我们难以明显感到戏剧的危机，反而会觉得当前的戏剧景观简直是社会主义文艺大发展大繁荣的一个有力的证明。然而，表面的热闹掩盖不了深层的危机。动辄数百的高昂票价、严肃刻板的教化姿态、无关痛痒的题材主题、臃肿豪华的舞台制作、扎眼刺耳的灯光音响，都令许多观众望而却步。更重要的是，几乎所有的戏曲演出都是在评奖获奖的指挥棒下运作，都只是为了迎合代表国家意识形态的评委的趣味，而与民众的喜好无关。所以，“叫好不叫座”成为常态，许多耗资甚巨的戏曲往往只演几场就“刀枪入库、马放南山”。“旧时王谢堂前燕”，难以“飞入寻常百姓家”。

我们现在所面临的危机，主要是第四种危机，但这第四种危机是前面三种危机的积累，其实质是戏曲失去了和民众、和市场的血肉联系，在经济上和政

治上都很大程度上依附于主流意识形态，这必然导致戏曲的没落。可以说，现在的戏曲，基本上是以一种饮鸩止渴的方式自绝于人民、自绝于市场。它基本上成为了没有自我造血能力的白血病患者，已经失去自我生存的能力，一旦脱离了国家的无限制供血，它将立刻土崩瓦解、灰飞烟灭。所以，今天戏曲的危机可谓深矣，又一次病入膏肓矣！

二、对两种拯救方案的解读

2002年戏曲作家魏明伦在岳麓书院做的关于《当代戏剧之命运》的演讲一石激起千层浪，引发了长达一年多的戏曲命运大讨论。且不论讨论的具体内容如何，这个话题引起关注的广泛程度足以说明戏曲界的危机感之重。对于当前的戏曲危机，有两位上海的戏曲界人士提出了自己的解决方案。一位是著名戏曲学者朱恒夫教授的“戏曲的出路在于回归民间”的观点^[①]，一个是著名戏曲作家罗怀臻先生的，他提出了“传统戏曲现代化”与“地方戏曲都市化”的对策^[②]。这两种观点都分别是两位长期的学术研究 with 创作实践的心得，既有相通之处又有对立之处，值得我们充分重视。

朱恒夫教授认为戏曲出现严重危机的原因在于：一是现在的戏曲失去了娱乐功能。二是用西方的文艺理论来强行规范戏曲。三是当代文人将它当成了表达先锋思想的工具。四是戏曲愈来愈严重的贵族化倾向。总之一句话就是违反民族传统、脱离普通群众。为此，他指出，“戏曲的出路在于回归民间。”因为“戏曲的前途不是由国家财政拨款决定的，而是由大众百姓购票看戏的热情所决定的”。其具体措施有四：一是在剧团体制上作彻底的改变，让除了昆剧等少数剧种之外的绝大多数演出单位走向市场。二是剧目要多反映现实生活，思想要与广大老百姓的伦理、道德、价值观念基本吻合。三是在情节设计与人物摹写上，应符合数千年来而形成的民族的审美心理，即应有曲折多姿的故事情节，卓立不凡的人物和人物所做的非常人所能及的行为，简单地说，戏曲应具有奇人、奇行与奇事。四是强化戏曲的地方特色。可见，朱教授的“民间化”有两层意涵：市场化和传统化，“回归民间”的意思就是以符合传统审美习惯的方法让市场认可。我认为朱教授的分析鞭辟入里、深中肯綮，是在对传

统戏剧文化生态的深刻理解基础上得出的有极强现实针对性的结论，值得重视。我尤其是对朱教授认为绝大多数演出单位应该走向市场的观点深表赞同。但有一点不同的意见就是，我对朱教授关于剧目创作的题材、主题、情节、人物等应该传统化即传奇化的观点则不敢苟同。这种传统化或传奇化的创作路线，比较符合生存在农村和乡镇的民营戏曲剧团的实际，正如他列举的例子一样，目前比较活跃的民营戏班、剧团都是发生在县镇一级的基层单位，我还可以帮他举出一些例子来证明，如浙江温州的民营剧团 [③]。但对于广大中等以上城市的市民而言，这种传奇色彩过重的戏曲就未免显得可笑了。因为传统戏曲的许多审美特征都是农业文明的产物，但现在社会已经进入工业化和信息化阶段了，农业文明的心理特征主要保存在广大的农村地区和城市的郊区地带与社会底层，有些农业人口也面临着向城镇化转移的发展趋势，社会的主导力量毕竟不是第一产业，而是第二和第三产业了。所以，现在的戏曲除了要满足农村人口的需要以外，还要更多地考虑到城市人口的需要，尤其是在中国高等教育已经大众化、教育的内容主要是现代科技文化与现代文明观念的今天，我们的戏曲不能仅满足于表达传统的过时的伦理、道德、价值观念和传奇化的人物和故事。（当然传统的不一定是过时的。传统里有许多历久弥新的东西，但这些东西既然被现代文明接纳了，它就已经是现代文明的组成部分。）总之，我对朱教授“回到民间”的结论是深表赞同的，但是我不愿意把“民间化”理解成“农村化”和“传统化”，民间除了包括农村的民间以外，还包括城市的民间，即占绝大多数人口的市民。在我的概念里，民间应该是和官方相对的，工人、农民、知识分子、公司白领金领等，只要他不是官员，不代表官方立场的，不居庙堂之高而处江湖之远，就都是民间。这样看来，对于目前作为重要的市场消费群体的知识分子阶层和白领阶层来说，传统的伦理、道德、价值观念和传奇化的人物和故事，也许能带来一时慰藉和麻醉，但无法带来深层的精神满足。这样的戏就很难有真正有市场价值了。

说到“城市的民间”，就要联系到罗怀臻先生的观点——“传统戏曲现代化”与“地方戏曲都市化”了。如果我们要从字面上挑刺的话，应该说罗先生这两句标语式的概括前者有笼统之嫌和后者有逻辑不周之误。先看“传统戏曲现代化”。显然不是所有的传统戏曲都可以现代化的，比如昆曲，《班昭》和

《一片桃花红》再成功，一百年以后，人们提到昆曲，仍然是“南洪北孔”

《牡丹亭》等，而不会承认后来的新编剧目。对于昆曲等古老的集民族文化之大成的戏剧样式而言，“遗产”就是它的价值，这是历史的宿命，好好保存就是最好的现代化。正如王元化所说：“在艺术领域中，如果认为只有与时更新的一面，而没有历久不变的一面，那只是庸俗进化论的观点。”^[④]某些古典艺术永远有现代和当代价值，永远会对我们今天的生活及审美具有启迪价值。

再说“地方戏曲都市化”。很多地方戏曲就是都市的，还需要“化”吗？沪剧是上海的，曲剧是北京的。和“都市”相对的是“乡土”、“乡村”，只有“乡村戏剧”需要在“都市化”的过程中适应变化、寻找出路，比如当年的越剧。“地方戏剧”需要的是打破地域限制，实现“全国化”甚至“全球化”，前者如当年的昆剧、京剧，后者如西方的舞台剧（Drama）。这里我们且先不纠缠这两个口号的字面问题，而去探寻罗先生的本意。罗先生认为，“‘传统戏剧现代化’与‘地方戏剧都市化’，这是中国戏剧摆脱当下困境的一项重要选择，它也是不以人的情感和意志为转移的必要趋势。因为，中国传统戏剧或地方戏剧必然地要依附在中国社会的当代背景中，而当代中国正在快速地实施着现代化和城市化，中国戏剧不可能脱离这个大背景和大趋势而孤芳自赏，它也必然地要被时代负载着前行。”这话当然无可否认，十分在理。那么什么是“现代化”和“都市化”呢？罗先生认为，“乡村是最原始的土壤，提供着不竭的生长元素和鲜活素材，经过城市乃至宫廷的逐级加工提炼，最后经过先进文化人和优秀艺术家的精心打磨淘洗，这才形成规范，完成定型，成为风行的时尚和艺术的经典。然后，再回过头来从中心城市向中小城市和乡村辐射推展，因之，形成彼此依存的互动关联，并由此构成中国戏剧发展的一个又一个阶段。”他又说，“其实，农民观众也和都市观众一样不喜欢粗糙简陋的艺术，他们同样也希望走进都市剧场，欣赏最优秀的演出和最精美的艺术。”这里说的实际是艺术经过文人加工后的精致化，而且说的主要是形式技术层面的问题。另外，他还以他参与创作的上海淮剧团的“都市新淮剧”《金龙与蜉蝣》或《西楚霸王》为例，提到了一种自然的由内而外的“都市感”和“现代性”的追求。即“以现代都市人的文明视角和价值观念去解读历史、表达人生，以现代都市剧场艺术和都市观众审美趣味来展示古老的地域的淮剧，从而

使传统的地方戏剧在现代的都市场景中再次获得新生、谋求兴盛”。“我们对于民族文化、传统文化和地域文化的保护方略绝对不应该是圈地式的，孤芳自赏式的，而是在承认了人类共有的基本价值，承认世界文明互动发展的现代化和全球化的共同平台上，更加自觉、更加纯粹、也更加具有自信心地展示传统、展示特点、展示个别。”“保护个性又并非是要坚持粗糙、拒绝创新，而是要在现代文明意识、现代审美意识的观照中对地域的剧种特征和特性作再一次的提纯和打磨，从而在融入现代文明、都市场景的前提下更加堂而皇之地展示自我，显示独特。”这里，他提到了精神价值层面的问题。所以我认为他的“现代化”和“都市化”是两个层面的意思。一是戏曲艺术要追求形式上的精致和精美。既然进城了，就要抛弃在农村里生存时的土气和简陋，以适应环境的变化；二是要用新的观点写出符合现代都市人审美趣味的作品，这种新的观点应该是现代性的，具有世界普世价值的，以顺应时代的变化。一言以蔽之，即是写给现代都市人在现代剧场里看的民族（地方）戏剧。第一层意思，我认为不是问题的核心和关键；第二层意思，罗先生着墨不多，但我十分重视。此外，从罗先生的创作实践看，他所倡导的“都市戏剧”并不是一个题材概念，而是一个审美接受的概念，即故事并不一定是都市题材和当代题材，但是面向当代城市市民而写作的（古代题材和乡土题材）。

朱教授和罗先生的观点，其核心都是要抓住观众，让观众能自愿地买票看戏，都是要走民间化和市场化的道路，这是我十分赞同的。只是前者似乎更在乎具有传统观念的主要在农村的观众群体和民间市场，是一种回到过去、回到底层的思路；而后者则更强调要抓住城市的市场，回到城市的民间，是一种展望未来、针对社会中产阶级的思路。这两种思路看似矛盾实则一致，只不过所指向的消费群体不同，所以有些创作的理念不同（朱教授所批评的几种情况在罗先生的剧作中都是存在的）而已，这无伤大雅。我只是想在如何民间化和市场化的问题上提出一点自己的补充意见。

三、一点补充意见

如何抓住观众，实现真正的民间化和市场化？

要抓住观众就是要有好的作品。什么作品才是好的作品，可以让观众喜闻乐见、奔走相告，可以让城市万人空巷、让乡村热闹非凡呢？那一定是这个作品写的是老百姓都很关心的事情，表达了老百姓的心声，传达了老百姓的意愿，触动了老百姓的神经，挠到了老百姓的痒处。说得学术化一点，就是引起了强烈的共鸣、唤醒了民族集体有意识和集体无意识或者叫集体记忆、使观众的“焦虑”或曰“心中块垒”得到的缓解和宣泄，说出了观众心中有、笔下无、口中无、想说却说不出来的话。那么，什么要的作品才能做到这一点？那就是，真实而深刻地揭示现实的作品，真实地深刻地描写人性的作品，用最适合的艺术形式表达思想的作品。其实这些道理并不深奥，都是常识。但长期以来，我们的眼睛和心灵被各种各样的迷障遮蔽了，以至于我们忘记了或者刻意回避着这些常识。

这样的作品首先是真诚的而不是虚伪的戏；是反映老百姓的心声、替老百姓说话的戏；是主持正义、揭示真相的戏，而不是掩盖邪恶、粉饰太平的戏；是符合基本的人性伦理的戏，而不是脱离生活的高大全的戏。这样的作品应该是站在民间的立场上，而不是官方的立场上的。戏剧应该民间化，而民间化的本质应该是在野化、应该是代人民立言而不是代圣人立言，是为人民服务，而不是为体制服务，应该是为具体的小我服务，而不是为抽象的大我服务，应该是写人情人性而不是为主流意识形态张目。这样的作品应该是艺术精湛的戏，而不是艺术粗糙的戏。艺术精湛不应该是演员的服装有多豪华，舞台布景有多宏伟，而应该是内涵丰厚、文采飞扬的作品与身怀绝技、富有创造精神的演员共同建构的舞台艺术审美意境，而这种审美意境又务必深为平民百姓所喜闻乐见和百看不厌。演员身上是真有戏，唱念做打各种表演技巧能很好地服务全剧、服务于人物塑造；整台戏是否浑然一体地塑造了人物、传达了思想。等等。

这样的作品应该物美价廉，票价不能太高。因此，艺术创作的成本越低越好，要能戴着节约的脚镣跳出精湛的舞蹈；我们要“穷干”戏剧，而不是“阔干”戏剧；我们要质朴戏剧，而不是豪华戏剧；我们要英国 TNT 剧团演出的《哈姆雷特》式的戏剧，七个演员完成了所有角色的塑造，一个半圆形支架代表了所有布景，而不要梅兰芳京剧院用三百个演员堆成的《大唐贵妃》式的戏

剧；前者不仅不粗糙，反而充满了巨大的想象空间，和我们的传统美学遥相呼应。因此，我们要富于象征写意的简约之美，而不是臃肿写实的繁复之景。我们知道这样会降低不少成本，从而导致票价降低。我们相信，简约才是真正的艺术，艺术的好坏不在于花钱多少，物质主义的堆砌往往是庸俗的别名。

题材大小不是问题。邓小平的“祝词”发表以来，文艺作品包括戏曲的题材确实获得了前所未有的解放。无论是帝王将相还是才子佳人，无论是工农兵商还是政公检法，现在都不受限制，几乎是什么都可以写。但现在看到的显然是帝王将相远多于才子佳人，政公检法远多于工农兵商，重要历史人物远多于平头百姓，重大历史事件远多于百姓日常生活。其实，题材本来没有高低贵贱之别，不一定写重大题材、重要人物就能写出好作品。重要的是否能够写出永恒的人性，是否真正发现“人”。《长生殿》可以和《牡丹亭》一样流传千古，不是因为它写了皇帝和安史之乱，而是它写了帝妃之恋，写出了这种恋情的特殊性和人性的普遍性，让历代普通人也能产生认同和共鸣。可惜我们今天的剧作家能做到这一点的并不多。题材无论大小都是可以通向人性的主题的，但如果上述题材失衡现象只是让我们看到剧作家关心宏大叙事多于关心日常生活，关心政治玄机多于关心人性奥秘的话，那就可以说戏曲和普通百姓无关。

“肉食者谋之，又何间焉”？自然就不会有多少人买票看戏了。

体裁也不是问题。悲剧、喜剧、悲喜剧都可以出佳作。但当前戏曲界喜欢写严肃的沉重的悲剧，仿佛不沉重就不深刻，不悲惨就不感人。于是舞台上总是悲悲戚戚、哭哭啼啼，但往往难以产生真正的有震撼力的悲剧效果，所以看得人心情压抑、情绪低落、累得很。其实好的喜剧往往比悲剧更重要，更有吸引力，也更需要创作才华。这正是很少有上好的喜剧作品的原因。《西厢记》是那样亦庄亦谐、妙趣横生地歌颂青年男女对浪漫爱情的追求，张扬着自由的人性，吸引着我们对美好生活的向往，而《法门寺》是那样辛辣而有力地嘲笑了不学有术、贪赃枉法的官场丑恶现象，启发着我们对旧式官僚体制的反思。这种经典的喜剧作品现在是不多见了，但我相信观众对这样的戏有着强烈的期待。所以，王仁杰的出现是一个奇迹，让观众产生“惊艳”之感。他不仅创造性地发挥了传统戏曲的美学特征，而且天才地发展了传统戏曲的喜剧精神，对虚假的道德、伪饰的崇高给予有力地嘲讽和批判，嘻笑怒骂皆成佳作，使得古

老的梨园戏具有了浓烈的现代人文主义气息，跃上了一个新的艺术境界。此外，那种苦尽甘来、否极泰来、“道路曲折前途光明”、“朝为田舍郎，暮登天子堂”、总是要留有一点光明的尾巴的正剧也比较多。但这类戏剧正如黑格尔所说，“没有多大的根本的重要性”，它刨平了人物的个性和性格 [⑤]，取消了人物的悲剧性和喜剧性，往往只能沦为宣传剧。如《贞观盛事》宣传“以德治国”，《廉吏于成龙》宣传“反腐倡廉”，《补天》宣传“牺牲小我、成就大我”，上头需要什么就吆喝什么，看不出剧作家自己独特的思考，反而具有明显的欺骗性，自然就不会有多少艺术价值。

思想深浅也不是问题，关键是要有现实感。现在的作品写历史题材的很多，但往往缺少对现实的深度关怀。我们往往感到许多作品费了很大的力，但不知道其主题和现实有什么关系，后来认真一想，原来是不知在向谁表忠心而已。这样的戏我感到很可怜。上海的剧作家沙叶新，他的作品总是旗帜鲜明地歌颂他认为应该歌颂的，批判他认为应该批判的，坦率地讲，谈不上多少思想的深度。但他关心现实问题，敢讲真话（不一定是真理），往往喊出了人民的心声（不一定是对的），因而具有强烈的现实冲击力。不知为什么，现在他的戏不是太容易看到了。又如前几年比较火爆的《切·格瓦拉》虽然有许多不足，并且它“新左派”的价值取向我也并不认同，但他直面现实问题，呼唤社会公平与正义，喊出了许多人的心声，引起了有关方面的注意。这样的戏和老百姓的心贴得很近很紧，老百姓自然乐意买票去看。戏曲其实也可以做到这一点。

总之，要产生这样的好作品，最根本的一点就是，我们创作的戏剧，不是为了给官员看，给评委看，而是为了给最广大最普通的农民和市民——我们的人民看。从笔者关于危机的基本估计可以看到，我们历次戏曲危机的主要原因是政府管得过多过死，当前的具体表现则是各种评奖太多太滥，于是产生了许多伪崇高、伪悲剧，真媚上、真效忠的戏。这样的戏，老百姓骂还来不及，哪有心情去看呢！

所以，我的口号就是“还戏于民”、“放水养鱼”。所谓“还戏于民”就是相信老百姓的审美能力和艺术品味，让老百姓自己选择自己喜欢的剧目。政府不必替老百姓挑选剧目，也不必把自己的评价标准强加给老百姓。所谓“放

水养鱼”就是政府要减少戏剧创作方面的税收、场租等，为老百姓建造公益性的文化场所、演出场地，切实减轻剧团负担，降低戏剧票价，让广大人民群众日渐富裕起来，有自己掏钱买票看戏的能力。一句话，即政府有关部门要做到“多投资、少管事”。只有这样，才是真正贯彻了“为人民服务”的文艺方针。

其实，中国十三亿人口，什么都缺少，就是观众不缺少。只要是好的作品，争取了城乡任何一部分老百姓观众，中国戏曲都得救了。中国戏曲不仅应该活下来，而且应该体面地活下来，至于能否如此，那就要看我们的政府以及我们这个时代的人文艺术界的知识分子的作为了。

i[①]朱恒夫《戏曲的出路在于回到民间》，http://www.xiju.net/view_con.asp?id=1169。

ii[②]罗怀臻《罗怀臻戏剧文集》（五），上海人民出版社，2008年版，第7-9，101页。

iii[③]陆健《浙江温州民营剧团年演出逾万》，《光明日报》2005年8月5日。

iv[④]王元化《清园谈戏录》，上海书店出版社，2008年版，第64页。

v[⑤]黑格尔《美学》（第三卷下），商务印书馆，1982年版，第294-297页。
